*Oak Spring Garden Library*

COLLECTION
DE FILMS ET DE TEXTES

# COLLECTION

## DE FLEURS ET DE FRUITS.

# COLLECTION

## DES FLEURS ET DES FRUITS,

PEINTS D'APRÈS NATURE,

## PAR JEAN-LOUIS PREVOST,

ET TIRÉS DE SON PORTE-FEUILLE,

Avec un Discours d'Introduction sur l'usage de cette Collection dans les Arts et les Manufactures, suivis d'un Précis historique sur l'Art de la Broderie, et d'une Vue générale de toutes les Manières de peindre depuis l'Antiquité jusqu'à nous;

**PAR M. GAULT-DE-SAINT-GERMAIN.**


**PARIS,**

Chez DEFER, Marchand d'Estampes, quai Voltaire, No 19.

---

DE L'IMPRIMERIE DE CHASSAIGNON.

FND
1400
P94
1804

# INTRODUCTION.

L'HISTOIRE NATURELLE, célébrée par tous les Beaux-Arts, semble ne plus rien laisser à désirer pour en généraliser le goût; secondée de la peinture, dont elle emprunte les prestiges, les productions du génie et des talens que chaque jour voit éclore, ne s'offriront bientôt plus aux yeux que comme autant de spectacles délicieux où l'esprit ira s'instruire en s'amusant. Jamais siècle ne fut plus fécond que celui-ci, en moyens d'utiliser l'art de l'imitation, et jamais cet art ne se montra plus digne des grands avantages que doivent en retirer les Sciences, les Manufactures et le Commerce.

La réunion de tant de talens, pour atteindre en perfection le même but, dérive de plusieurs causes, qui excitent en nous divers sentiments. Sans doute, on ne peut s'empêcher de joindre la reconnaissance à l'admiration, lorsqu'on songe aux sollicitudes de ces hommes infatigables et laborieux, qui ont bravé les dangers pour conférer avec la nature de tous les climats, et consacré leurs veilles à méditer notre instruction et préparer nos jouissances ; mais sans ravir à ces hommes estimables la portion de gloire qui leur est due, il se présente cependant à l'esprit une réflexion sur la cause légitime des progrès en général; c'est l'influence des amateurs éclairés qui l'amène naturellement ici : cet objet, trop négligé dans l'histoire des Sciences et des Arts, se lie d'une manière si médiate à leur prospérité, qu'il paraît aussi imposant que susceptible d'un assez grand développement pour en faire la matière d'un ouvrage particulier. Une seule réflexion, et peut-être la plus essentielle, suffit pour s'en pénétrer. Celui qui, sans cultiver les Beaux-Arts, se sent un penchant à les aimer, observe, compare, analyse, il apprend à voir, à sentir; chaque jour il acquiert de nouvelles connaissances. Placé entre la nature et son émule, il devient l'arbitre du goût et un juge sans passion. Si, favorisé de la fortune, il joint encore à son amour le désir de posséder les belles choses, il est pour l'émulation une source bienfaisante dont les effets salutaires fécondent, encouragent et honorent les talens. Les productions du génie dont il s'empare avec discernement, ses soins à tout prévoir, à tout recueillir, sont certainement des travaux dont il jouit, à la vérité, mais dont il ne retire pas tous les avantages, et s'il en retire quelque gloire, elle lui survit à peine. Cet oubli est une sorte d'injustice, car c'est l'alliance des lumières et de la fortune qui a fait naître le goût des collections, et c'est au sein de ces mines abondantes, ouvrage du tems, des sacrifices et des privations, que se firent les premières tentatives pour employer utilement tous les genres d'illustration, et que fut médité le projet de renouer toutes les conceptions isolées, à la science universelle. Ce vaste édifice conçu sous les auspices de la fortune sensible aux progrès de l'esprit humain, parut d'abord l'ouvrage de plusieurs siècles; mais secondé par les efforts de l'énergie, et favorisé par d'heureuses circonstances, il s'élève sous nos yeux avec luxe et rapidité.

Le talent de peindre les fleurs et les fruits n'obtenait autrefois qu'un faible degré d'estime, en comparaison des autres parties essentielles qu'exige la peinture considérée dans toutes ses acceptions; cette indifférence a souvent arrêté l'artiste né pour le cultiver, et a coopéré au retard des progrès dans les manufactures, car c'est ordinairement dans les grands établissements où se fabriquent les choses usuelles, qu'ils sont plus lents; aussi y voit-on presque toujours le dessin confié à des mains inhabiles, et les manufactures perpétuer sous les matières les plus précieuses des objets difformes; des fleurs, des fruits, des plantes sans vérité, et qui joignent à l'invraisemblance un coloris faux. L'ignorance et l'orgueil donnèrent naissance à l'amour du merveilleux, et le merveilleux gâte l'imagination: l'ame ne peut s'y maintenir sans être tourmentée d'agitations délirantes; accablée de désirs impuissans qui la traînent de chimères en chimères, lorsqu'elle s'y abandonne, elle s'écarte sans cesse des douces jouissances de la réalité, pour atteindre des fantômes. Si l'homme réfléchissait à cet égarement, il sentirait son ame plus calme en se rapprochant de la nature: il trouverait dans les innombrables variétés qu'offrent ses trois règnes, des richesses mille fois plus séduisantes que toutes celles qui pourraient naître des tortures de son cerveau: il sentirait que là où il n'y a plus de vérité, il n'y a plus d'art, et que l'art lui-même ne peut prétendre à remplacer la nature, qu'autant qu'il se plaît à la rendre dans la plus exacte vérité. Mais il est rare que l'ouvrier se pénètre des principes capables de diriger son industrie vers le mieux; sa marche est uniforme et constante; elle est suivie par ceux qui lui succèdent; il faut des siècles pour en faire perdre la trace; l'habitude en lui est un fanatisme que la raison ni l'exemple ne peuvent éclairer. Que de projets avortés! que d'établissements renversés! que de fortunes englouties pour obtenir un pas de plus! et que d'événemens se succèderont encore avant d'arriver à cette perfection que l'on sera forcé d'atteindre lorsque les productions de la nature, multipliées par les collections, se rencontreront par tout imitées avec précision.

C'est au goût pour les collections que l'art de peindre les fleurs et les fruits s'est perfectionné en France. L'artiste plus encouragé, et par cela même plus dans le cas de produire, a été forcé de suivre la marche de la nature pour en saisir les variétés; il a cherché à en pénétrer les secrets; il est devenu naturaliste, et s'est appliqué à découvrir les espèces (*). L'ordre essentiel, pour être intelligible, l'a conduit à distribuer ses groupes avec intelligence, et sans renoncer au pittoresque si séduisant en peinture lorsque le goût préside à son heureux désordre, il parvient à prononcer le caractère distinctif de chaque fleur, en même tems que son pinceau s'exerce à fixer l'attitude, la fraîcheur et les grâces fugitives qu'elles reçoivent des caresses de l'aurore et de sa douce rosée. Tous ces degrés qui forment les talens supérieurs, font du peintre un habile fleuriste, qui, sous la forme élégante d'un bouquet artistement enlacé, offre des fleurs aussi intéressantes pour les Sciences que pour les Beaux-Arts.

---

(*) Dans la Botanique, on appelle *espèce*, une collection d'individus rassemblés par un caractère dont on est convenu.

Jean Van-Huysen fut un de ces hommes rares qui sut dans ses ouvrages allier l'illusion à la plus profonde pénétration. Sa réputation dans l'art de peindre les fleurs et les fruits lui a valu le surnom d'incomparable : personne ne l'avait encore surpassé dans ce genre. Le velouté, le duvet des fruits, l'éclat des fleurs, le transparent de la rosée, le coloris le plus brillant, le plus moelleux, le mouvement qu'il savait donner aux insectes; tout dans ses ouvrages enchante et concourt à un accord admirable qui les rend uniques. Ce grand homme fut aussi naturaliste que peintre; mais son siècle, peu avancé dans les Sciences, ne sut tirer aucun parti de ses connaissances. Après lui, la peinture des fleurs fut négligée; ceux qui d'ailleurs auraient prétendu à la célébrité en suivant ses traces, n'auraient que végété.

Jean-Baptiste Monoyer fut surnommé le Van-Huysen français, sous le siècle de Louis XIV; il n'eut cependant de commun avec le célèbre hollandais que d'avoir peint les fleurs; mais ingénieux et brillant dans son coloris, il dut sa réputation au mérite de la nouveauté.

Van-Spaendonck, de nos jours, a étendu cet art enchanteur, et en a fait une science; il a formé des émules dignes de lui; sa réputation bien affermie semble être à l'abri des traits de l'envie : si les éloges que s'attirent ses concurrens ne peuvent l'ébranler, encore moins le grand homme en sera-t-il ombragé : le talent supérieur accorde généreusement son suffrage au mérite, souvent même il se confond avec le public pour l'applaudir. Au nombre des artistes qui ont des droits à cette justice éclatante, on peut citer les Prevost, qui depuis longues années ont fait les délices de la société dans l'art de peindre les fleurs et les fruits avec la plus exacte vérité, et sous un coloris qui rappelle la nature parée de tous ses attraits. C'est encore au goût pour les collections que la postérité devra l'œuvre de J. L. Prevost (*). C'est à ces amateurs qui, judicieux dans leurs choix, ne partagent, ni les opinions mercantilles de la curiosité, ni les cabales de l'intrigue et de la jalousie, mais qui, forts de leurs connaissances, se plaisent à recueillir tout ce qui porte l'empreinte du savoir et de la vérité. L'œuvre de Prevost sera désormais pour la société un monument estimable, dans lequel la fortune trouvera des ressources contre les ennuis de l'oisiveté; il offrira des richesses au sexe aimable pour embellir l'instant du jour qu'il consacrera au dessin et à la broderie; et des modèles précieux pour les manufactures de porcelaines, de tentures et d'étoffes d'ameublemens et de parures. A la campagne, il sera un objet de récréation et de conférence pour les êtres sensibles qui aiment à étudier la nature lorsqu'ils jouissent de son spectacle. A la ville, il sera un parterre immortel, d'après lequel l'amour et l'amitié s'exerceront à reproduire les délices des bocages, des prairies et des jardins, pour fêter l'objet de leurs tendres affections.

L'intention du peintre s'annonce d'elle-même dans cette collection. S'il avait voulu suivre un système sur la fructification des plantes, il aurait rangé les individus suivant les

---

(*) Cette collection est de Prevost l'aîné. Il survit à deux frères qui peignaient également les fleurs avec talens.

méthodes adoptées en botanique : mais le port et la physionomie des fleurs qu'il s'est appliqué à saisir, sont les motifs qui semblent plus particulièrement avoir dirigé l'objet de ses recherches. Ces travaux ne peuvent que flatter les Beaux-Arts, puisqu'ils tendent à laisser des traces de vérité plus profondes que celles de la mémoire, souvent infidèles et laborieuses pour l'imagination qui ne se prête que difficilement à la saisir, lorsque rien ne frappe les sens.

En destinant donc cet Ouvrage à l'étude de la peinture, il sera le premier monument, dans son genre, digne de figurer dans le domaine des Beaux-Arts, au rang des belles choses qui doivent répandre la lumière et propager les talens. Nous osons croire encore qu'en le multipliant par la gravure, c'est rendre un service signalé aux artistes, aux amateurs et aux pères de famille. La broderie, qui exige du dessin et souvent même du coloris, nous conduit à donner quelques éclaircissements sur cet art intéressant, afin de fournir des moyens abondans à toutes les personnes qui, par goût, se plaisent à cultiver des talens agréables, qui font couler des heures toujours suivies de plaisirs; des talens, avec lesquels on n'est jamais seul, qui rendent la vie douce, et entretiennent dans les familles, le bonheur, l'amitié et l'union.

# PRÉCIS HISTORIQUE

## SUR L'ART DE LA BRODERIE.

L'HISTOIRE de la Broderie serait celle des goûts qui se multiplient au sein de l'abondance, des richesses et du repos. Dans l'Antiquité, cet art qui comprend indistinctement les vêtemens, les tapis et les tentures, selon Pline, a la primauté sur la peinture, quoiqu'il paraisse, suivant l'opinion de quelques modernes et contre le sentiment bien fondé de cet historien, n'en être qu'une imitation (*). En effet, si l'on doit s'arrêter aux relations des célèbres voyageurs qui ont visité presque toutes les parties du globe, on voit que la Broderie est une inclination naturelle et commune à toutes les nations. Elle aurait donc pris naissance partout, sans le secours de la communication et sans autres moyens que ceux fournis par la nature de chaque climat, et que suggère l'intelligence des peuples qui les habitent; ce qui est assez vraisemblable, si l'on fait attention à l'air d'originalité que chacun de ces peuples lui donne. Pline, en avançant que cet art ne doit rien à la peinture, dans son origine, est d'autant plus fondé, qu'il est même pratiqué par les sauvages, qui n'ont aucune idée de ce dernier; et poussé jusqu'au fanatisme chez plusieurs peuplades, si l'on doit en croire les voyageurs qui nous disent qu'au Sénégal les jeunes Négresses se font broder la peau quelques jours avant de se marier.

En vain rechercherait-on l'origine de cet art. Enfant du goût, élève du luxe, il dut ses progrès rapides à la civilisation. Célébré par les poëtes et les historiens, c'est toujours dans la splendeur que la pensée errante l'entrevoit dans l'Antiquité.

D'abord, il fut consacré aux Dieux, recherché comme l'ornement le plus digne des temples; ensuite aux têtes couronnées : bientôt après il fut un signe de distinction pour le rang et la fortune; successivement répandu dans toutes les classes, il devint un besoin. Telle fut la filiation de ce prodigieux luxe asiatique, dont les conceptions étonnantes mirent à contribution toutes les ressources de l'art et toutes les richesses de la nature.

Nous retrouvons le berceau de ce luxe dans Pergame, ancienne ville de la Natolie, si célèbre par sa magnificence; mais depuis Attale, un de ses rois, le premier qui fit charger d'or les étoffes, sous combien de formes la Broderie ne s'est-elle pas reproduite avant d'arriver à la perfection où les Grecs l'ont portée? Si tous les chefs-d'œuvres qui nous restent de cette nation peuvent servir de comparaison pour apprécier ceux qui n'ont pu échapper à la destruction des tems, comme on ne peut en douter, elle dut réunir à la délicatesse du travail le mérite d'un dessin régulier et d'un coloris vrai.

Les dames Grecques s'en emparèrent. Cet art fut long-tems parmi celles de la plus haute distinction un objet d'occupation et d'émulation. La belle Hélène fut une des

---

(*) L'abbé Fraguier adopte cette opinion dans une dissertation sur l'ancienneté de la peinture. Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres.

plus célèbres ; on cite comme des merveilles ses travaux, qui représentaient les combats dont ses charmes avaient tant de fois été la cause funeste, et qu'elle se plaisait à retracer sous les couleurs les plus vives. On ne pouvait obtenir les chefs-d'œuvres qui sortaient de ses mains, que par faveur : ils devinrent un sujet d'ambition parmi les héros. Elle en fit des présens à plusieurs des plus illustres, entr'autres à Télémaque, lorsqu'il s'éloigna de Ménélas.

On remarque encore dans l'histoire plusieurs passages qui font connaître la valeur et l'estime qu'on attachait aux belles choses dans ce genre : tels sont ceux qui nous apprennent que Priam fit rechercher les plus magnifiques tapis, espérant toucher le cœur d'Achille pour obtenir le corps de son fils Hector, en joignant à ses larmes les productions les plus précieuses de l'art et de la beauté; et l'enthousiasme avec lequel on promenait les bannières d'étoffes éclatantes, dans la ville d'Athènes, à la fête des Panathénées.

Cet art, très-estimé des Grecs, ne le fut pas moins des Romains. On le voit déjà sous Tarquin l'Ancien, le premier qui parut dans Rome vêtu d'une robe brodée d'or. La manière dont ce peuple distribuait les broderies sur l'étoffe, est curieuse. Elle y était appliquée par bandes; chacun en ornait sa robe, selon sa fortune ou sa vanité; « les plus » modestes n'en mettaient qu'une, d'autres deux, trois, quatre, et jusqu'à sept, dont ces » robes prenaient leurs noms, toujours tiré de la langue grecque : *molores*, *dilores*, » *trilores*, *tetralores*, *pentalores*, *exlores*, *eptalores*; enfin, sous Constantin, toutes les robes étaient *eptalores*, c'est-à-dire, à sept bandes.

Les productions du sol, dans chaque pays, contribuent singulièrement à cette originalité remarquable dans la Broderie, et dont nous avons déjà parlé. Les Chinois, avec un mauvais goût de dessin, imitent les fleurs avec beaucoup de coloris, et emploient des matières, pour teindre leur soie, qui nous sont inconnues. Les Indiens excellent à broder le coton. Les femmes du Canada se plaisent à imiter, avec leurs cheveux, les ramifications des agates herborisées et celles des plantes naturelles; elles parviennent encore à faire de la broderie ingénieuse, avec des mélanges de fourrures et de peaux de serpens découpées. Les Georgiennes et les femmes Turques ont un talent qui leur est propre, pour filer l'or sur toutes les matières et surtout sur le marroquin; elles brodent aussi avec une délicatesse rare, les étoffes les plus déliées.

Les lois somptuaires, auxquelles la Broderie a donné lieu à certaines époques, prouvent combien ce genre de luxe sur les vêtements, peut être funeste aux familles et à l'etat. Didiore de Sicile nous apprend que Zaleucus, fameux législateur des Locriens, peuple d'Italie, fut obligé, pour le faire cesser, de ne permettre la broderie qu'aux femmes qui voulaient faire commerce de leurs charmes. « On trouve une loi de 1315, qui défend la » Broderie, excepté pour les princes du sang royal. Henri II permit seulement les bordures » d'habit en soie. » Louis XIII et Louis XIV ont rendu plusieurs édits pour arrêter le luxe, et nommément la Broderie. «

M. de Saint-Aubin a traité l'art du Brodeur, pour la collection des arts et métiers : notre intention n'étant point d'entrer dans les mêmes détails, nous terminerons cet article par quelques réflexions sur les études préliminaires et indispensables pour ceux qui veulent s'en occuper avec succès, suivies d'une simple nomenclature des différentes manières de broder.

Le dessin est à la Broderie ce qu'il est aux Beaux-Arts, et, comme dit M. de Saint-Aubin, la règle des proportions et des distributions, et surtout de cet ordre si important dans le mélange des matières que nécessitent les différens procédés de la

Broderie; c'est pourquoi il serait à désirer que tous ceux qui se destinent à en faire profession, en eussent au moins les connaissances élémentaires.

Le trait sur l'étoffe étant la première opération et la plus essentielle, ce que nous allons en dire peut encore se pratiquer sur le papier, lorsque l'on veut colorer au pinceau; dans le cas où l'on ne voudrait point copier à vue, on doit d'abord calquer le modèle : ce calque se fait en dessinant sur du papier huilé tous les traits du dessin qui est dessous et qu'on voit au travers. (On calque aussi sur le papier vernis, avec une pointe;) on pique ensuite avec une épingle tous les contours du calque, et on le place sur l'étoffe, ayant grand soin de le fixer aux quatre angles, puis avec une poncette contenant du charbon pilé très-fin, on frotte la surface du calque aux endroits où il est piqué. Cette opération faite, on lève le papier huilé, et avec une plume de corbeau ou même un pinceau trempé dans l'encre, on repasse sur tous les traits de la ponçure le plus exactement qu'il est possible. Lorsque ce trait a été reposé quelques instants, on frotte avec de la mie de pain l'étoffe ou le papier, pour en ôter les parties grasses et les salissures qui sont inévitables dans cette opération.

On brode en ronde-bosse, en bas-relief, en or nué, en broderie de rapport, en couchure, en gaufrure, en satiné, en paillettes, en taillure, en jais, en soie, en chenille, en laine, en chainette, en broderie de Marseille, en nœuds et en blanc. On brode encore en tapisseries, gros et petits points : ce travail, facile et amusant, se pratique pour les meubles; on se sert pour cela d'un canevas, gros à volonté, ayant soin d'employer des laines proportionnées à la grosseur du canevas.

# VUE GÉNÉRALE

## SUR TOUTES LES MANIÈRES DE PEINDRE,

## DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOUS.

---

La curiosité autant que le désir de s'instruire, participent également de l'intérêt qu'inspire un art que l'on veut connaître à fond; plus il est cher, plus on s'attache à en rechercher l'origine. Une matière si belle donne souvent lieu à des discussions qui, en faisant connaître l'excellence et l'utilité de cet art, aident encore à suivre la nature, lorsque d'elle-même portée aux choses indispensables à ses besoins comme à ses plaisirs, rien ne paraît échapper à sa prévoyance pour satisfaire à l'un ou à l'autre de ces deux motifs.

» Le soleil, le plus habile de tous les peintres, *dit Platon*, apprit aux hommes le commencement de la peinture. » Cette pensée sublime fournit à l'imagination des fictions aussi ingénieuses que vraisemblables sur son origine; mais elle ne découvre son berceau nulle part.

La peinture, considérée comme un art purement agréable, fut sans doute l'inspiration du sentiment le plus noble dont l'homme puisse être ému, de cette espèce de reproduction et de multiplication des objets qui, en charmant sa vue, intéressent son cœur, et dont la source est dans son cœur même; enfin, « de ce désir secret et si naturel de l'immortalité que la Providence a si fortement imprimé dans tous les êtres capables de sentiment ».

Des sources aussi pures, en relevant l'éclat de ce bel art, préparaient ses hautes destinées aux époques de la civilisation; aussi fut-il chéri et honoré des législateurs et des souverains, qui méditèrent l'influence de ses plaisirs sur l'âme, et qui reconnurent dans les vives impressions qu'inspiraient ses prestiges, l'indication d'un ressort politique souvent plus efficace que les lois.

On ne peut abandonner la pensée de Platon, aussi séduisante que vraie, sur l'origine de la peinture, sans profiter de la lumière qu'elle répand sur le développement du penchant naturel de l'homme à l'imitation, et sans admirer la bienfaisante nature, toujours disposée à lui ouvrir ses trésors comme à lui révéler ses secrets. Ému par un sentiment inné en lui, tout parlait à son âme comme à ses yeux. Le spectacle délicieux qu'étalent les heureuses saisons; la fraîcheur émaillée de leurs fleurs et de leurs fruits; le mélange harmonieux des argiles et des chaux humectées par l'errosion des eaux pluviales, furent les germes de son émulation, lorsqu'il fut tenté, pour la première fois, de perpétuer dans l'intérieur de son asyle champêtre les traces de toutes ses affections et de tous ses plaisirs. Sous ses faibles essais du coloris, chaque objet, chaque observation fournissaient à son esprit de nouveaux moyens d'opérer, par l'art, toutes les merveilles que l'art communique à l'imagination : et dans le suc des plantes et des fleurs mariées avec les terres, il espéra former des nuances plus douces et plus vraies. Enfin, il eut recours aux minéraux, et obtint de cette nouvelle

alliance la vivacité et les variétés du coloris des trois règnes de la nature. Mais lorsque l'eau abandonnait ses couleurs, elles retournaient bientôt à leur origine, et son ouvrage périssait à vue d'œil. Il chercha dans un nouvel élément un principe de fixité plus constant que l'eau, et la découverte des gommes vint mettre le comble à ses vœux. C'est ainsi que la vérité dévoile la peinture dans son état primitif, et telle que la reçurent nos premiers pères des mains de la nature. Transmise jusqu'à nous dans toute sa pureté, elle règne encore avec tous ses droits sous le nom de détrempe, malgré le grand nombre de découvertes auxquelles elle a donné naissance, et qui, à beaucoup d'égards, lui sont préférables.

Elle eut, sans presque éprouver de changemens, une très-grande part dans les divers procédés qu'employèrent les Anciens, quoique ce qu'on appelle précisément peinture antique nous soit inconnu, puisqu'il ne nous reste plus d'objet de comparaison pour en apprécier du moins les qualités physiques.

On a souvent dit que les Grecs avaient tant perfectionné les Arts, qu'ils avaient acquis le droit d'en être regardés comme les inventeurs. Cette opinion, consacrée dans l'histoire par la reconnaissance et l'admiration, doit être respectée; l'ordre le veut ainsi. Ce fut donc Cléophante, de Corinthe, qui le premier coloria les traits du visage avec de la terre cuite et broyée; la terre rougie au feu, approchant un peu des carnations de la peau, fut la première couleur: ce léger progrès, plus recherché que la simple délinéation d'un contour, fit appeler la peinture naissante *Monochrome*, parce qu'elle n'offrait qu'une seule couleur. La connaissance du clair-obscur, qui fut bientôt suivie du mélange de plusieurs couleurs, fit appeler cette seconde peinture *Polichrome*, ou la pluralité des couleurs.

Pline et Vitruve, de qui nous tenons toutes les connaissances des Anciens sur leurs différentes manières de peindre, les réduisent à trois; la détrempe, la fresque, et l'encaustique. La fresque et la détrempe sont les mêmes; les couleurs, également broyées et délayées dans l'eau avec des colles ou des gommes, ne diffèrent que dans la manière de procéder; c'est-à-dire, que la fresque doit être exécutée sur un enduit frais, pour en être pénétrée (1). Il ne nous reste à connaître que l'encaustique, dont nous ne pourrons jamais nous faire une idée juste. M. le comte de Caylus a fait des essais sur l'encaustique, avec tous les secours de la chymie. C'est avec ce flambeau de presque tous les Arts, qu'il a interprêté Pline. Ses recherches sont certainement bien louables, mais le résultat de ses expériences, n'ayant fourni que des procédés pénibles et laborieux, on ne peut présumer qu'ils furent ceux des Grecs. Si j'osais me permettre une opinion sur cette matière abandonnée de presque tous les antiquaires, je serais tenté de penser que les Grecs peignaient en détrempe les tableaux précieux; et que le grand art de l'encaustique consistait autant dans la préparation des substances dont elle se composait, que de savoir habilement l'introduire et de l'incorporer dans les couleurs employées, lorsque l'ouvrage était fini. Cette préparation encaustique, en relevant l'éclat des couleurs, sans avoir le luisant de nos vernis, servait encore à les défendre des métamorphoses que leur font subir l'air, l'humidité et la chaleur (2).

---

(1) Plusieurs auteurs écrivent *fraisque*, au lieu de *fresque*, qui vient de *fresco fresca*, adjectif Italien qui signifie frais. *Pittura a fresco.*

(2) Cette manière d'opérer l'encaustique expérimentée sans beaucoup de succès, a encore été reconnue comme la plus praticable et moins repoussante que les autres, dont M. de Caylus a aussi donné les recettes. Un point essentiel, c'est que des moyens pour opérer qui attendent tout du tems, quand il s'agit d'atteindre la perfection, ne peuvent s'abréger; et cependant l'histoire nous apprend que l'on voyait en Grèce des artistes qui exécutaient de grands ouvrages à l'encaustique avec une promptitude étonnante. Dans ce nombre, on cite les peintres Nicomaque et Polixène, dont l'un fit, par les ordres d'Aristratus, prince de Sicyone, toutes les peintures qui ornaient le tombeau du poète

Toutes les difficultés à résoudre sur cet objet, dit M. le comte de Caylus, naissent des mots *urere* et *inurere*, traduits jusqu'ici par celui de brûler; tel par exemple que peut le donner à entendre cette phrase : *Ceris Pingere ac Picturam inurere.* Il semble qu'on peut aisément applanir cette difficulté, en prenant le mot de brûler, dans ce cas, pour un terme technique de l'art, qui exprimait la présence du feu dans l'opération de l'encaustique.

Une chose remarquable, c'est qu'à travers l'obscurité de Pline sur cette manière de peindre, on aperçoit qu'il y avait plusieurs espèces d'encaustique, une entr'autres destinée aux ouvrages exposés aux injures du tems; et il en fait une classe à part, en s'expliquant ainsi : « Cette espèce d'encaustique est fort employée à l'ornement des vaisseaux de guerre » et des vaisseaux marchands, parce qu'elle ne peut être altérée ni par les vents, ni par le » sel de la mer. Cette peinture faite avec des cires fondues, s'appliquait au pinceau ». On pourrait conclure, d'après cette explication, que la manière d'opérer l'encaustique sur les tableaux de chevalet, était beaucoup plus délicate, et ne consistait point dans le mélange des cires fondues avec les couleurs avant d'être employées.

Pline, qui ignorait le nom de l'inventeur de cette manière de peindre, dit que quelques-uns croient que c'est Aristite le Thébain, et qu'elle fut perfectionnée par le peintre Praxitèle; mais il ajoute qu'il y avait des tableaux à l'encaustique beaucoup plus anciens, tels que ceux de Polygnote, de Nicanor et d'Arcésilaüs de Paros (1).

La peinture à l'encaustique, qui, du côté de la solidité, pouvait avoir de l'analogie avec la peinture à l'huile, fut sans doute accueillie avec empressement, et chère aux grands hommes, puisquelle tendait à éterniser leurs chefs-d'œuvres. La comparaison qu'en fait Plutarque avec la peinture en détrempe, pour exprimer la fragilité de cette dernière, est admirable dans le passage suivant, traduit par M. le comte de Caylus.

« Il semble que la simple vue ne peigne qu'à l'eau des images qui bientôt se flétrissent, » disparaissent et échappent à l'esprit; mais la vue des amans trace en feu, comme dans » les tableaux à l'encaustique, des images dont les traits durables vivent, se meuvent et se » conservent toujours dans la mémoire (2) ».

---

Thœtetus, et l'autre par les ordres du roi Cassandre, la défaite de Darius par Alexandre, comme des chefs-d'œuvres aussi recommandables du côté du mérite, que par la vîtesse et la promptitude de l'exécution.

D'après les renseignemens de Pline, il paraîtrait que cette substance était un mélange d'huile, de cire, et peut-être même de résine, connue d'un très-grand nombre de peintres, mais cependant susceptible d'atteindre un degré de perfection, selon la manière de la préparer; et en cela elle devenait le secret de l'artiste. Apelles, qui s'efforça de surpasser les autres en tout, fit une découverte sur l'encaustique, bien supérieure à toutes les pratiques de son tems, et qu'il n'a jamais révélée. Pline lui reproche le mystère dont il a couvert son secret.

Vitruve nous apprend encore que cette substance, dite l'encaustique, était employée sur les statues de marbre. Cette espèce d'enveloppe empêchait que la blancheur n'en fût altérée par l'espèce de lichen que l'humidité fait végéter dans les pores du marbre, lorsque les statues sont exposées à l'air libre, (*Vitruve*, *liv. VII*, *ch.* 9.)

(1) Pour opérer l'encaustique, on se servait d'un instrument qu'on appelait *cautère*, qui, selon Plutarque, avait la forme d'une verge. Cet instrument, qui tenait lieu de la brosse dont on se sert de nos jours pour peindre, s'employait, selon toute apparence, pour étendre également la substance sur la superficie du tableau, pendant qu'on l'introduisait dans les couleurs. M. de Caylus dit qu'on donnait le nom de *cautère* non-seulement aux instrumens qui facilitaient les manœuvres du peintre, mais encore aux vases destinés à travailler les matières propres aux différentes encaustiques qui exigeaient des préparations préliminaires.

On faisait encore usage du *cestrum* en grec, et *viriculum* en latin; car il paraît que ces deux mots désignaient le même instrument : les antiquaires n'ont jamais pu se faire une idée de sa forme. Robert-Etienne n'en donne aucun renseignement dans son Trésor de la langue latine, et M. de Caylus n'a pas voulu s'exposer à le traduire en français, parce que sa forme, selon lui, telle que nous pouvons l'imaginer, ne présente pas une idée nette des opérations qu'il fallait faire pour allier la peinture et la gravure; ce qui pourrait donner à entendre que cet instrument avait la forme d'un stylet.

(2) *Plut.* de sera Numinis vindicta.

Pour résumer, il paraîtrait que les divisions de la peinture à l'encaustique désignaient les différentes manières ou applications qu'on en faisait dans le Commerce et dans les Arts.

Lorsque l'on cherche à renouer toutes les connaissances des Anciens sur les procédés de la peinture, on voit qu'ils n'ignorèrent aucune de nos découvertes prétendues modernes, du moins qu'ils les aperçurent toutes. Les secrets de la métallurgie, dont ils tirèrent tant de moyens pour exercer les arts de la verrerie, de l'émail et de la poterie, sont la plupart ensevelis pour nous; mais ils revivent sur les beaux vases étrusques, et surtout, sur les poteries antiques couvertes d'un vernis qui n'a rien perdu de son éclat, après avoir été soumis pendant des siècles à l'action de toutes les préparations corrodantes dont ne sont exempts aucuns des corps enfermés dans les entrailles de la terre. Si les Naturalistes de l'Antiquité, tels qu'Aristote, Théophraste et Pline, qui eurent plus en vue la philosophie dans leurs écrits sur la nature, que les méthodes et les spéculations géométriques adoptées par les modernes, faisaient élever quelques doutes sur les connaissances de leur tems dans une science aussi essentielle pour la prospérité de l'art, ne serait-ce point le cas de mettre en question, sur quoi serait fondé le motif de notre admiration pour les monumens de leurs fabriques, si délicats et si achevés, et qui font aujourd'hui une partie considérable de la richesse des grandes collections ?

Le Mosaïque, les Emaux, la Marqueterie (1), sont des arts que l'on voit briller tour-à-tour au milieu du luxe des Persans, chez les Assyriens, les Egyptiens, les Grecs et les Romains. Les genres de travaux qui tiennent immédiatement à la peinture, à l'égard du dessin et du coloris, n'en furent pas toujours considérés comme des branches, cet honneur ne leur fut décerné qu'aux époques où le luxe le plus rafiné semblait en favoriser le développement.

« Scaurus, dit Pline, fit faire, durant son édilité, le plus superbe monument qui ait » jamais été fait de main d'homme. Ce fut un théâtre dont la scène avait trois étages de » hauteur, et était ornée de trois cent soixante colonnes. Le premier étage de la scène » était tout de marbre. Le second était entièrement incrusté de mosaïque de verre; sorte » de magnificence inconnue jusqu'alors des Romains, et inusitée même dans la suite, etc. »

Ce fut à cette époque mémorable que l'on donna le nom de peinture à la mosaïque, que déjà les Grecs avaient portée à la perfection, après qu'ils eurent appris des Phœniciens et des Syriens l'emploi du verre. Ce sont eux qui les premiers ornèrent les pavés de leurs temples, de leurs palais, de ces admirables compartimens qui imitaient la nature avec autant d'art que la peinture. D'abord ils ne firent usage que des pierres naturelles; mais dans l'art de colorer le verre, ils se procurèrent plus de nuances et une plus parfaite exécution.

Les révolutions occasionnées par les guerres des Sarrazins, et le pillage de Rome sous Constant II, suspendirent les progrès des arts. Ils ne furent cependant point oubliés. La mosaïque parut en France dans le onzième siècle; mais elle fut abandonnée pour faire

---

(1) Je fais mention de la marqueterie, parce qu'elle est une espèce de mosaïque et qu'elle est très-ancienne. Les Romains l'apprirent des Orientaux, et lorsqu'ils eurent réduits les peuples de l'Asie sous leur domination, ils en rapportèrent des meubles d'une grande richesse dans ce genre. Cet art, que les Italiens nomment *Tarsia*, fut perfectionné en Italie vers le quinzième siècle, par Jean de Vérone, assez habile peintre de son tems. Le dessin régulier et les nuances des pièces de rapport montrant un coloris vrai, firent alors regarder la marqueterie comme une des branches de la peinture; mais, dans la suite, ce genre de travail abandonné à des ouvriers sans éducation et sans idée du dessin, fut peu considéré. De nos jours, on appelle ébénistes, ceux qui travaillent en marqueterie. Le fameux Boule, sous Louis XIV, ne peut même être considéré que comme un habile ouvrier; car les meubles qui nous restent de lui, avec une parfaite exécution, n'offrent aucun des caractères convenables pour rattacher son talent aux Beaux-Arts.

place à la peinture sur verre. La peinture en mosaïque se réfugia en Italie, où elle n'a pas discontinué d'enrichir les édifices de Rome de morceaux admirables.

La peinture sur verre, moderne, qui n'est venue que trois cents ans, ou environ, après le premier emploi du verre aux fenêtres, qui ne date pas d'une haute antiquité, était dans le douzième et le treizième siècle, le genre de peinture le plus usité en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, principalement sur les vitraux des églises; elle était dans son éclat au quatorzième siècle; elle fut presque abandonnée sur la fin du règne de Louis-le-Grand. Mais elle n'est point un secret perdu, comme on le dit vulgairement, puisqu'elle revit dans l'art d'émailler, qui continue d'être pratiqué, et consiste, comme la peinture sur verre, à exécuter avec des couleurs métalliques que l'on parfond au feu.

C'est dans le duché d'Urbin, du tems où Raphaël et Michel-Ange florissaient, que reparut la peinture en émail. Dans l'origine, on n'y employait que le blanc et le noir avec quelques teintes légères de carnations aux visages et aux mains. C'est ainsi qu'elle se pratiquait sous François I^er^. On en attribue l'invention aux français, dans les tems modernes : ce qu'on peut dire en faveur de cette opinion, c'est qu'ils sont les premiers qui ont exécuté sur l'or des portraits aussi beaux et aussi finis, que s'ils avaient été peints aux couleurs à l'huile ou à miniature.

Ce genre de peinture est celui qui exige le plus d'encouragemens, parce qu'il présente plus de difficultés à vaincre, plus de sacrifices, et de risques à courir. La durée de l'émail, son lustre permanent, et la vivacité de son coloris, ont mis cette peinture en grand crédit à certaines époques. On ne peut pas même espérer de voir rien de plus parfait que les émaux qui font partie de nos collections (1). D'ailleurs, il n'est pas rare de voir des artistes abandonner l'émail, après s'y être livrés quelque tems, n'y aurait-il à craindre que les accidens auxquels sont exposés des travaux qui ont déjà coûté tant de soins lorsqu'on les livre au feu : le dernier coup d'un maître si capricieux, fait frémir même les plus expérimentés dans l'art de l'émail.

La peinture en porcelaine est dans la classe de celles de l'émail et du verre : est-elle moderne, est-elle antique? les contrées où elle s'exerçait, étaient-elles accessibles aux anciens peuples qui ont laissé sur le globe des traces de leur existence? Toutes ces questions resteront en problêmes. Ce qu'il y a de certain, c'est que son origine nous est inconnue. Selon toute apparence, l'art de la vitrification, favorisé par un sol abondant en cristaux de gyps, en quartz, en cailloux et sables précieux, s'est plu à former cette matière susceptible de recevoir toutes les impressions de la peinture. Cette découverte, présidée par le génie du luxe, fut accueillie avec empressement; aussi a-t-elle créé des choses étonnantes et souvent dignes de figurer sur la scène des Beaux-Arts. Les auteurs qui ont traité cette matière à fond, disent, si l'on en croit les relations que nous avons de la Chine : « La porcelaine que les habitans nomment » *thski*, y a été connue de toute antiquité, mais on ignore le nom de l'inventeur, ainsi que » l'époque de la découverte : tout ce qu'on sait de positif, c'est que cette poterie précieuse » nous vient de ce vaste empire, et il y a apparence que ce sont les Portugais qui les » premiers ayant fait le voyage de la Chine, nous en ont apporté la première porcelaine

---

(1) On peut avancer cettte opinion sans témérité devant les émaux du célèbre Petitot, qui florissait dans le dix-septième siècle, et dont les ouvrages tant estimés de Charles I, Roi d'Angleterre, de Charles II, son successeur, et de Louis XIV, et enfin de tous les Grands de son tems, lui valurent des honneurs et une fortune de près d'un million qu'il remporta de France, après trente années de séjour, pour se retirer à Genève, sa patrie, lors de la révocation de l'édit de Nantes.

» qui ait paru en Europe; le nom même semble le désigner : car porcelaine vient de » *porcelana*, qui signifie en portugais, *tasse, écuelle.*

» Le hazard, à qui l'on doit tant de découvertes utiles, fit connaître en Saxe la compo- » sition de cette porcelaine, qui ne le cède ni en bonté, ni en beauté à celle du Japon.

» Cette découverte fit du bruit en Europe, et tous les chimistes des nations voisines » travaillèrent à l'envi, à faire de la porcelaine. Enfin, après bien des voyages et des » recherches superflues, le tems nous apprit à connaître que notre continent produit des » matières propres à former la porcelaine aussi bonne et plus belle que celle qui faisait autre- » fois notre admiration. Depuis, M. de Réaumur, MM. Lauragais, Guettard, Montigny, » l'Assone, Beaumé, Macquer, Montamy et Sage, tous chimistes du plus profond savoir, » se sont occupés fructueusement de cet objet. MM. Macquer et Montigny ont enrichi la » manufacture de Sève d'une nouvelle composition qui réunit toutes les qualités durables, » et ils sont parvenus à employer le *kaolin* et le *pe-tun-tse* français, avec autant de succès » que les Chinois et les Saxons emploient le leur.

Après avoir passé en revue ce que nous savons des connaissances des Anciens sur les diverses manières d'exprimer le coloris de la nature, nous voyons que la plupart nous ont été transmises. Mais la perte de leurs chefs-d'œuvres, et du secret de l'encaustique, réveil- lera toujours nos regrets. Les motifs qui les dirigèrent dans la recherche de l'encaustique, sont les mêmes qui firent découvrir la peinture à l'huile. Cette découverte, qu'on attribue aux modernes, ne peut leur être contestée; c'est-à-dire qu'ils furent les premiers qui essayèrent de broyer les couleurs avec de l'huile : car les Grecs aperçurent que la présence de l'huile dans les couleurs, leur donnait plus de corps, et qu'elles en obtenaient plus de vigueur, puisqu'elle entrait dans la composition de l'encaustique. Quoi qu'il en soit, le moyen de peindre à l'huile, une fois trouvé, acheva l'édifice de la peinture moderne. Cette manière de peindre fut adoptée sans contradiction, et son mérite s'est acquis de jour en jour un nouveau crédit. C'est à Van-Eik, connu sous le mom de Jean de Bruges, que la postérité devra cette découverte, qui a produit des chefs-d'œuvres de tous les ordres, et susceptible d'être employée sur toutes les matières, tels que le bois, le cuivre, le marbre, le plâtre et sur- tout sur la toile, ce qui rend encore plus chère la peinture à l'huile.

Cette découverte précieuse n'arrêta point, comme nous l'avons déjà vu, le zèle de M. le Comte de Caylus, qui crut toujours apercevoir dans l'encaustique des Grecs quelque chose de supérieur. A cette époque, on ne revoit plus que cire : on multipliait les essais; chacun s'appliquait de son côté, les uns à faire triompher les moyens du célèbre antiquaire, les autres à le surpasser; enfin, les combattans rebutés se dispersèrent, et l'arène fut abandonnée. M. le Baron de Taubenheim, originaire de Saxe, y reparut bientôt avec l'assurance de la victoire, mais il ne provoqua personne au combat; il fit seulement an- noncer l'attitude ferme qu'il y tenait avec la plume du sieur Joseph Fratrel, en ces termes:

» M. le Baron de Taubenheim vient, par de nouvelles recherches concernant la peinture, » par une étude réfléchie, et par différentes expériences réitérées et dispendieuses, d'enchérir » sur tous les moyens donnés par M. le Comte de Caylus, sinon pour parvenir à imiter » l'encaustique des Grecs, du moins pour introduire la cire dans la peinture. Cette dernière » entreprise avait fait l'objet de la plus sérieuse étude du célèbre académicien qu'elle a » rendu immortel, toute imparfaite et défectueuse qu'il l'a laissée. L'analyse qui sera faite » de ses expériences, et le peu d'usage qu'on a fait de ses découvertes, justifient l'accusation. » Ses efforts pour y réussir, en lui assurant la reconnaissance de tous les artistes et curieux, » démontrent la haute idée que cet illustre amateur avait de la cire employée dans la peinture.

» Elle doit rendre les tableaux, à quelques égards, plus éclatans et plus beaux que l'huile, » mais, sur-tout, les parer de tous les inconvéniens, tels que jaunir, noircir, écailler, etc., » auxquels les tableaux à l'huile sont généralement exposés. Voici une nouvelle manière » d'employer la cire, et qui devait intéresser toute l'Europe par la facilité d'opérer, à laquelle » les belles et savantes recherches de M. le Comte de Caylus n'ont jamais pu parvenir. » L'auteur de cette découverte se flatte d'avoir trouvé ce que ce dernier a cherché; c'est-à- » dire, faire peindre en cire, comme on peint à l'huile. La cire qu'il vient de préparer et » qui vient d'être expérimentée dans toutes les proportions, n'exige que d'être insérée à » dose à peu près égale, dans la couleur broyée à l'huile. Après cette courte cérémonie, » l'artiste peint à son ordinaire; il ne se dérange en rien, et la cire se prête à tout.

» Pour fournir à chacun les moyens de s'en convaincre par sa propre expérience, M. le » Baron de Taubenheim, en attendant qu'il fasse à la peinture le cadeau de divulguer son » secret, se propose, pour la satisfaction des amateurs et artistes, de le rendre com- » municable.

» La cire dont il s'agit, est enfermée dans des boîtes de fer-blanc, pour la commodité » des artistes et des amateurs de France et des pays voisins. M. le Baron de Taubenheim » fera distribuer des livres et des boîtes à Paris. Les feuilles publiques diront où et » comment on pourra s'en procurer. Cette même distribution se fait à l'imprimerie de l'Aca- » démie Électorale; on aura un livre pour le prix d'un florin, et une boîte de cire pour la » somme d'un louis d'or.

Je ne rappelle cette découverte, que pour réveiller l'attention des curieux et des amateurs sur tout ce qui peut intéresser la Peinture. Car on ne peut se permettre aucune discussion sur sa vertu. Enveloppés des mystères de l'alchimie, les arts n'y aperçurent que la trans- mutation d'un élément nouveau en secret de faire de l'or. Cette manière de s'annoncer dans les Sciences, inspire rarement de la confiance. Si les avantages du secret avaient été reconnus, pourquoi n'avoir pas eu la générosité d'en publier la composition, plutôt que d'employer les voies du charlatanisme pour en faire un objet de spéculation? Pourquoi n'avoir pas déposé avec confiance dans toutes les Académies de l'Europe une découverte toujours précieuse, lorsqu'elle est le fruit des recherches d'un savant? Son sort aurait été bien plus flatteur pour M. le Baron de Taubenheim, que celui de n'avoir excité l'attention de personne, et d'être oublié.

Une découverte aussi fugitive, mais plus accessible pour les talens, est la peinture en pastel, trouvée dans le dix-septième siècle, et perfectionnée dans le dix-huitième. Cette invention trop caressée par des talens souvent dignes d'un meilleur sort, placée à côté de la peinture à l'huile, est l'image des deux extrêmes, d'où s'élança presque toujours le génie des Beaux-Arts dans le dernier siècle.

Dans cette Peinture, les crayons font l'office du pinceau; on pourrait ajouter les doigts qui fondent et adoucissent les teintes. Ces crayons se composent de pâte, dont on forme des petits rouleaux, quand elle est molle, et dont on ne se sert que quand ils sont bien secs; alors, ils sont aisés à manier. Cette Peinture passe pour la plus facile et la plus commode, en ce qu'elle se quitte, se reprend, se retouche, et se finit quand on veut. Le pastel, quoique flatteur, en général n'est point estimé; soit qu'on ne l'apprécie qu'en proportion de sa durée ou de la facilité de son exécution, il est peu recherché; il semble plus favorable aux portraits qu'aux autres genres, parce qu'il se prête volontiers à l'exécution libre et prompte qu'exige l'impatience du modèle, et aux corrections que nécessite la ressemblance. Couvert d'une glace transparente qui lui sert de vernis, indispensable à sa conservation,

il est très-brillant. Mais toutes les précautions ne peuvent garantir les crayons, qui ne tiennent au tableau que par la ténuité de leurs parties, de s'affaiblir, et insensiblement de se dégrader par des accidens inévitables. Un certain Loriot trouva, en 1753, le moyen de fixer le pastel; sa découverte avait peut-être le mérite de réparer les torts du talent assez mal inspiré pour s'y livrer, mais elle n'avait pas celui de conserver au pastel cette fleur passagère qui fait son éclat d'un jour; et c'était là le point essentiel.

Lorsque la Peinture sur verre fut abandonnée, quelques artistes imaginèrent de peindre sous verre; car il ne faut pas confondre ces deux manières. La Peinture sur verre, comme nous l'avons déjà expliqué, roule précisément sur les mêmes principes que la Peinture en émail. L'opération est la même, si ce n'est que dans la peinture sur verre; la transparence des couleurs étant indispensable, il ne peut entrer que des ingrédiens vitrifiables. Sans cette vitrification parfaite, il ne peut y avoir de transparence. Dans la Peinture sous verre, toutes les couleurs dont on se sert dans les autres manières de peindre, sont bonnes, soit à l'huile, soit à l'eau; le verre sert de champ pour peindre, comme la toile ou le bois; et les tableaux ainsi peints, se garnissent par derrière comme tous les tableaux. Cette peinture ne diffère des autres que dans la conduite du travail, en ce qu'il faut commencer son ouvrage par les teintes qui servent à finir. Ainsi, le peintre sous verre travaille comme les ouvriers de haute-lice.

Ce genre de Peinture n'est ni estimable, ni d'une grande utilité; on s'en sert quelquefois pour décorer les ouvertures que l'on ménage dans les appartemens pour éclairer des cabinets sombres; alors, on ne garnit point le verre par derrière. Mais comme objet de luxe, s'il intéresse quelques instans, il est trop fragile pour en désirer la possession. D'ailleurs il ne présente aucun résultat pour les progrès de la Peinture. Néanmoins le commerce en a tiré un parti assez ingénieux, en imaginant d'en remplacer l'émail. Sous cette nouvelle destinée, on lui donna le nom de Peinture Éludorique, ou Éluderique. Un peintre qui s'était appliqué à faire des miniatures à l'huile, en fit naître le goût; il passa dans les commerces de la bijouterie et de la quincaillerie, et continue d'y être employé depuis 1779, ou 1780, époque de son commencement. Toute l'opération consiste à peindre avec des couleurs bien broyées à l'huile, sur du taffetas aussi imprimé à l'huile, et ensuite, à fixer le tableau avec une liqueur glutineuse sur un verre dépoli, quand le tableau est fini, et que les couleurs sont bien sèches. Cette liqueur se compose d'ail et de gomme, que l'on laisse bien saturer dans l'eau. Une goutte est suffisante pour fixer le tableau.

Les avantages de cette Peinture sont d'être prompts, d'avoir de la vigueur et de la transparence: sa solidité peut encore être comptée comme une qualité; car si la glace sur laquelle elle est fixée vient à casser, on fait tremper le tableau dans une cuvette d'eau, le taffetas s'en détache aisément, et on le fixe de nouveau sur une autre glace.

Les arts ne tiennent aucun compte du mérite de cette Peinture, plus mécanique que savante, et qui n'offre d'ailleurs aucun caractère distinctif. Elle a tenté en vain de rivaliser l'émail; elle en élude les difficultés, mais elle ne peut le remplacer, parce qu'elle n'offre ni les richesses de la touche, ni cette superficie moelleuse des couleurs aussi séduisante que merveilleuse dans l'émail. La superficie au contraire, est anéantie; sa transparence n'est même point un effet de l'art, elle émane de la glace qui la répercute. Elle ne peut point remplacer la miniature qui porte un caractère original, et que l'œil retrouve toujours sous le cristal dont elle est recouverte. Il paraît donc décidé que cette peinture ne peut tenir un rang distingué dans les Beaux-Arts, ni espérer d'autres encouragemens que ceux qu'elle doit attendre du caprice, des goûts et des modes.

On ne peut innover dans la miniature ; toutes les tentatives que l'on a faites jusqu'à présent pour remplacer les moyens inhérents à sa nature, ont toujours échoué. Cette manière de peindre en petit sur une matière blanche, avec des couleurs à l'eau, est très-ancienne; il paraît probable qu'elle a même été pratiquée de tous les tems.

On peignait autrefois la miniature sur des os blanchis au soleil et préparés, sur le marbre, l'albâtre, et sur la plupart des pierres blanches et polies, ensuite sur l'ivoire, jusqu'à ce qu'enfin on fit usage du vélin, découvert un peu tard. Le vélin a été employé avec succès, sa découverte a produit de fort belles miniatures, dont on ornait les manuscrits avant la découverte de l'imprimerie, et même depuis. La Bibliothèque conserve dans ce genre les objets les plus précieux. L'usage du vélin pour la miniature, est abandonné depuis environ un demi-siècle; on s'en tient à l'ivoire. Dans l'origine, on donnait à la miniature le nom de peinture à l'épargne, parce que les lumières se tiraient du blanc même de la matière sur laquelle on peignait. Les couleurs dont on se servait alors étaient en petit nombre, parce que la plupart ayant trop de corps, on ne pouvait obtenir cette légèreté de ton et de touche indispensable dans la miniature. On était par là privé de la riche variété des teintes si essentielle à la vigueur du coloris comme à l'harmonie; mais à mesure que la peinture a étendu ses découvertes, on a senti la nécessité d'en admettre un plus grand nombre. L'expérience ayant appris à les gouverner avec plus d'art, on y a mélangé le blanc, insensiblement on est parvenu à obtenir toutes les teintes de dégradations, et la miniature se trouve associée avec toutes les peintures libres et fécondes en moyens de multiplier les tons.

Ses chefs-d'œuvres, qui semblent destinés par leur délicatesse à faire l'ornement des bijoux, se trouvent par là même exposés à être sans cesse endommagés. Livrés aux variations des degrés de la chaleur du corps et à l'air, les couleurs tirées des végétaux, en jaunissent, rougissent et se dissipent; celles tirées des métaux et des minéraux, dégagées de la chaux vitriolique et sulphureuse, dont elles se dépouillent insensiblement, perdent l'éclat qu'elles en tirent, et finissent par noircir ou pâlir. Mais comment parer à tous ces inconvéniens qui paraissent insurmontables? Il est même douteux qu'avec tous les efforts de la chimie on puisse y parvenir; on oserait presque dire que la miniature est arrivée au terme de sa perfection, tant du côté des couleurs, que du côté des procédés.

Les camées antiques et camaïeux, qui sont des pierres précieuses de deux couleurs, et quelquefois de plusieurs, ont été imités avec la miniature. Cette manière de peindre le portrait ou des sujets dans le style antique, porte le nom de camée; elle a été en vogue vers la fin du dernier siècle : il s'est fait de fort belles choses dans ce genre.

La Peinture à gouache, qui n'est autre chose que la Peinture en détrempe dans son origine, et qui, réduite en petit, a pris le nom de gouache, a donné naissance à la Peinture en miniature. Elle se pratique comme les autres, c'est-à-dire, que lorsque le mélange est proportionné, on procède pour peindre, comme à la détrempe, en empâtant les couleurs. On peut peindre à gouache sur le papier, sur le vélin, et même sur la toile. On couvre ordinairement le tableau fini, d'un verre.

Il paraîtra peut-être fort étrange de placer ici le dessin ; mais entraîné par des considérations qui tiennent immédiatement à la manière de s'entendre sur les mots, on verra qu'il n'y est point déplacé. Les dessins, depuis environ un demi-siècle, ont été très-recherchés. On a vu des amateurs, dans le dix-huitième siècle, ne porter le goût que sur ce genre de collection; enfin, ils sont tellement venus à la mode, que l'on a fait du dessin, une espèce de Peinture monochrome chez les modernes; on en fait même de coloriés : de manière que

le dessin se généralise sous tant d'aspects, qu'il peut présenter aujourd'hui une toute autre signification qu'anciennement. On avait de tous les tems défini le dessin, comme une simple délinéation des contours de tous les corps visibles dans la nature. La faculté du dessin dans l'antiquité, et même long-tems chez les modernes, n'était connue que sous ce rapport. Plusieurs habiles maîtres ont employé le clair-obscur d'une manière assez soignée dans leurs dessins, pour les rendre précieux, soit avec le crayon, avec la plume ou le lavis. En les considérant comme des esquisses ou projets de tableaux, les pensées des grands maîtres, dans ce genre, ont toujours été recueillies et appréciées selon leur degré de mérite ou de rareté. Les belles collections de dessins en ayant fait naître le goût, les amateurs ont encouragé les artistes à en faire; mais comme tout dégénère en abus, on vit bientôt une foule d'artistes ne faire que des dessins. Le siècle dernier en a produit immensément dans un style lâche et ambigu : quelques peintres même en réputation, aussi peu jaloux de la justifier, qu'indifférents sur la gloire de l'art, ont abusé de cette frénésie pour en faire jusqu'à satiété. On est tellement inondé de ces productions de mauvais goût, qu'elles sont réduites à rester amoncelées dans les repaires mercantilles de la curiosité, et sans valeur. De cet excès pour les dessins libres et croqués, on a passé dans un autre, à la vérité, moins menaçant pour le nombre, parce qu'on les fait plus soignés, et qu'on est plus long à produire. On doit le nouveau goût du dessin à la découverte d'un crayon bien supérieur à ceux dont on faisait usage plus anciennement. Ces crayons moelleux sous la touche, et en même tems fermes de matière, se prêtent à toutes les pratiques de l'exécution; son extrême facilité à le manier, a enfin conduit à pointiller; ce qui associe encore le dessin à la miniature. Ainsi, le pointillé, qui ne serait pas supportable dans la miniature, si elle dépassait les proportions ordinaires dans laquelle on la suppose, fait aujourd'hui, dit-on, l'admiration des connaisseurs dans un dessin de deux pieds de proportion. De quelque manière que puisse envisager l'esprit assez indocile qui s'obstine à ne point applaudir cette mode, restera-t-il indifférent sur les phénomènes de la vue et la patience de son auteur? Tout ce qu'on y regrette, c'est la fragilité qui entraînera infailliblement sa chute : mais tout périt dans la nature ; les objets les plus durables ont également un terme. Les ruines des monumens les plus solides, élevés par la main des hommes, paraissent n'avoir échappé à la destruction totale, que pour attester à l'observateur attentif et à l'amateur éclairé qu'en vain l'homme voudrait s'immortaliser, tout tombe et s'anéantit dans la succession des âges.

Un autre genre de dessin, qui ne peut remplacer la Peinture, mais qui peut y suppléer quelquefois, c'est l'aquarelle. On a donné ce nom aux dessins lavés avec des eaux coloriées, et dans le mélange desquelles le blanc est exclu. C'est du blanc du papier ménagé dans le lavis, que doivent se tirer les lumières. Les dessins faits de cette manière se préparent légèrement à l'encre de la Chine. Cette manière de dessiner, qui a long-tems végété sur la Peinture, en se nourrissant de sa substance, était en général peu estimée; enfin, la typographie dans son luxe s'en est emparé depuis qu'elle a donné naissance à la gravure en couleur, et l'usage qu'on en fait dans les ouvrages sur l'histoire naturelle, justifie son procédé dans les arts, pour l'instruction et le plaisir.

On lave les dessins à l'encre de la Chine; au bistre, qui est la suie calcinée et détrempée. Depuis quelque tems, on a adopté la *seppia*, ou *sep-pia*, mot italien, qui signifie *sèche*, poisson de mer qui jette une espèce de liqueur que l'on recueille, et dont on fait de petits pains comme les encres de couleurs délayées dans l'eau. La seppia produit une teinte

douce et plus suave que l'encre de la Chine et le bistre. La mode des dessins a produit de belles choses dans ce genre.

Dans ce court abrégé de toutes les manières de peindre depuis l'antiquité jusqu'à nous, nous n'avons pas cru devoir y faire entrer toutes les découvertes de l'industrie sur les couleurs, et la manière de les employer dans le commerce et les manufactures. Cette matière infiniment précieuse, et qui fait néanmoins partie des arts, semble trop s'écarter de la Peinture précisément, pour qu'elle n'en soit pas regardée comme un objet distinct et séparé.

# CATALOGUE

## DES COULEURS PROPRES A PEINDRE

### A L'EAU ET A L'HUILE.

La couleur qui peut s'employer dans les deux manières de peindre, est suivie des deux lettre H A; celle qu'on n'emploie ordinairement que dans une seule manière, est suivie de l'une de ces deux lettres, qui indique l'huile et l'eau.

| | |
|---|---|
| Blanc de Céruse. . . . . | H. A. |
| Blanc de plomb. . . . . | H. A. |
| Massicot. Il y en a du jaune et du pâle. | H. A. |
| Jaune de Naples (1). . . . . | H. A. |
| Ocre jaune . . . . . | H. A. |
| Ocre de Rue. . . . . | H. A. |
| Brun rouge . . . . . | H. A. |
| Vermillon ou cinabre. . . . . | H. A. |
| Minium . . . . . | H. |
| Laque de Venise . . . . . | H. A. |
| Carmin . . . . . | A. |
| Laque carminée. . . . . | H. A. |
| Laque violette ou colombine. . . . | A. |
| Sanguine. . . . . | A. |
| Pierre de fiel d'anguille (2). . . . | A. |
| Terre de Sienne naturelle. . . . . | H. A. |
| Terre de Sienne calcinée. . . . . | H. A. |
| Stil de grain clair . . . . . | H. |
| Stil de grain brun . . . . . | H. |
| Momie (3). . . . . | H. |
| Terre de Cologne . . . . . | H. A. |
| Terre d'ombre . . . . . | H. A. |
| Orpiment, ou orpin (4). . . . . | H. A. |
| Outre-mer . . . . . | H. A. |
| Bleu de Prusse (5). . . . . | H. A. |
| Indigot, gatimale . . . . . | A. |
| Encre de la Chine . . . . . | A. |
| Bistre . . . . . | A. |

(1) Lorsque l'on détrempe le safran, on en fait aussi une couleur jaune très-agréable, qui paraît fort éclatante, mais qui dégénère et se ternit promptement.

(2) On détrempe le fiel d'anguille dans l'eau-de-vie, en le mélangeant à petites doses dans les couleurs : elles en ont plus de ténuité sur le papier et sur le vélin. Le fiel d'anguille empêche encore que les couleurs s'écaillent.

(3) Cette couleur rembrunie et transparente est admirable et facile à employer; on n'en fait usage ordinairement qu'à l'huile. Elle se tire des corps embaumés par les anciens Égyptiens, que l'on retrouve encore dans les sépulcres d'Égypte. Cette couleur, que l'on contrefait quelquefois dans le commerce, est très-aisée à reconnaître, la véritable momie est sèche et cassante; elle répand une odeur balsamique, étant même broyée à l'huile.

(4) Cette couleur est séduisante; comme elle est le produit d'une préparation arsenicale, elle est dangereuse : il est encore plus dangereux de la faire calciner, parce que la fumée en est mortelle.

(5) Le bleu de Prusse naturel est un fer qui s'est uni avec l'alkali minéral. Cette substance préparée par les mains de la nature, est très-rare. Le bleu de Prusse du commerce est une composition tirée du fer, préparée avec des huiles animales. Cette couleur ne peut supporter long-tems l'humidité sans tourner en putréfaction. Les laques, les stils de grains sont exposés aux mêmes inconvéniens : dans ce cas, elle porte au cœur et entête.

Toutes les terres en général dégagées des esprits arsenicaux par la clarification, sont inodores et point mal-faisantes. Les mauvaises odeurs ne viennent que des vieilles huiles et des couleurs animales et végétales gâtées. On doit entretenir avec beaucoup de propreté les nécessaires qui contiennent les couleurs et les instrumens propres à peindre, et toujours avoir le soin d'en rejeter les matières trop anciennes et dont on ne peut plus faire usage. Ces précautions plus essentielles encore dans la Peinture à l'huile, sont aussi essentielles pour le mérite des ouvrages, que pour la santé.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Verd d'Iris . . . . . | | A. | Noir d'os . . . . . | H. | A. |
| Cendres vertes et bleues d'Angleterre . | H. | A. | Noir d'ivoire. . . . . | H. | A. |
| Verd de mer. . . . . | | A. | Noir de fumée . . . . . | | A. |
| Verd de vessie . . . . . | H. | A. | Noir de vigne . . . . . | H. | A. |
| Verd de montagne. . . . . | H. | A. | Gomme gutte. . . . . | | A. |
| Verd-de-gris (6). . . . . | H. | A. | | | |

On fait encore usage du blanc de chaux et de la poudre de marbre, mais dans la fresque seulement.

On prépare aussi en coquille, des couleurs d'or, d'argent, fines ou fausses, de la purpurine et clinquant de toutes les couleurs, et des poudres de bronze.

Toutes les couleurs doivent être bien choisies, clarifiées et broyées long-tems sur une pierre dure de granit ou de porphyre, avec une molette de la même matière, et relevées en les broyant, ou quand elles sont broyées, avec une spatule d'os ou d'ivoire. On ne doit en détremper ou en broyer qu'autant qu'on en a besoin, parce que tel soin que l'on prenne pour les conserver, elles perdent de leur qualité; d'autres tournent en putréfaction, particulièrement celles qui sont tirées des végétaux et animaux.

Les couleurs à l'huile se conservent toutes préparées dans des nouets de vessie; et les couleurs à l'eau, dans des godets de faïence ou de verre. On les arrange pour peindre, sur une palette de bois de rose, d'ébène ou de palissante, lorsqu'elles sont à l'huile, et sur une palette d'ivoire, lorsqu'elles sont à l'eau.

On introduit ordinairement l'eau de gomme dans les couleurs en les broyant, lorsque l'on veut les employer à l'eau, mais à petites doses. Pour composer cette eau de gomme, on remplit d'eau claire et limpide une petite bouteille que l'on destine à cet usage. Pour un verre d'eau environ, il faut gros comme une noix de gomme arabique, blanche et transparente, que l'on a soin de laver encore avant de la faire fondre, et ensuite on la passe toute fondue à travers un linge fin : elle se conserve toute préparée dans la bouteille lorsqu'on a soin de la boucher.

On se sert ordinairement de trois sortes de pinceaux pour peindre à l'huile ou à l'eau; de gros, de moyens et de petits. Pour les choisir, il faut les mouiller, les rouler sur les doigts : si tous les poils font corps ensemble, ils sont bons; s'ils se divisent, ils sont mauvais. La pointe du pinceau doit être fixe, ferme, et faire ressort sur elle-même : ils s'emmanchent sur des antes, soit d'ivoire ou d'ébène.

Pour laver avec soin des dessins, soit à l'encre de la Chine, ou autres manières, comme pour colorier, soit à aquarelle ou à gouache, il faut tendre le papier, ou le vélin, sur un panneau uni et destiné à cet usage. On mouille d'abord le papier à l'envers, avec une éponge légèrement imbibée d'eau, et on le colle sur les bords, en observant d'éviter que la colle touche le milieu du papier. Cette manière de tendre le papier se fait plus proprement avec la colle à bouche, lorsqu'elle est bien faite et qu'on sait en faire usage.

Pour maintenir la propreté du dessin pendant la durée du tems qu'on emploie à le finir, on a soin chaque fois que l'on quitte son travail, de le recouvrir d'une feuille de papier, que l'on attache aux quatre angles avec des épingles; ou bien on fixe avec la colle à bouche un des bords de cette feuille de garde, que l'on relève et rabat sur le dessin, à volonté.

---

(6) On fait usage de cette couleur dans la Peinture en bâtiment, et sur les treillages des jardins; mais il faut éviter de s'en servir dans les Peintures précieuses, parce qu'elle corrompt toutes les couleurs. La vapeur du verd-de-gris est mortelle.

*TABLE de proportion des quantités de cire, eu égard aux différentes qualités des couleurs, pour peindre l'encaustique, selon le système de M. le Comte de Caylus.*

Blanc de plomb, une once; cire, quatre gros et-demi.
Céruse, un once; cire, cinq gros.
Vermillon, trois onces; cire, dix gros.
Carmin, un once; cire, une once et demie.
Laque, une once; cire, une once et demie.
Rouge-brun d'Angleterre, une once; cire, une once.
Ocre brûlée, une once; cire, dix gros.
Terre d'Italie, une once; cire, dix gros.
Jaune de Naples, une once; cire, quatre onces et demie.
Stil de grain de Troie, une once; cire, une once et demie.
Stil de grain d'Angleterre, une once; cire, une once et demie.
Ocre jaune, une once; cire, dix gros.
Ocre de Rue, une once; cire, dix gros.
Outre-mer, une once; cire, une once.
Bleu de Prusse, le plus léger, une once; cire, deux onces.
Cendres bleues, une once; cire, six gros.
Émail fin d'Angleterre, une once; cire, une demi-once.
Laque verte, une once; cire, une once deux gros.
Terre de Cologne, une once; cire, une once et demie.
Noir de pêche, une once; cire, une once et demie.
Noir d'ivoire, une once; cire, dix gros.
Noir de fumée, une once; cire, dix onces.

On n'emploiera pour ces préparations que la cire blanche, appelée communément cire vierge. On prendra la plus pure. Les cires colorées et bien broyées avec les couleurs, se préparent dans l'eau bouillante, lorsque l'on veut s'en servir pour peindre.

M. le Comte de Caylus donne quatre moyens pour peindre l'encaustique; le troisième étant le plus simple et le plus facile à pratiquer, nous croyons satisfaire la curiosité des amateurs en le rappelant ici.

On commencera par cirer la planche que l'on aura destinée à l'opération; pour la cirer, on tiendra la planche horizontalement sur un brasier ardent, à une distance proportionnée à l'ardeur du feu : alors, on frottera la partie de la planche que l'on aura chauffée, avec un pain de cire blanche : si la planche est au degré de chaleur convenable, la cire se fondra; on la chauffera de nouveau assez vivement pour faire entrer la cire fondue dans le bois; on réitérera cette opération autant de fois qu'il faudra pour pénétrer le bois de cire, de façon que les pores du bois ne puissent plus en absorber : cela fait, on ajoutera autant qu'il en faudra pour qu'il en reste sur la surface environ l'épaisseur d'une carte. Il est très-important pour la réussite de ce genre de peinture, que la planche soit bien pénétrée de cire, et que la chaleur la plus vive ne puisse plus en faire entrer dans ses pores. Lorsque la planche sera couverte également de cire, elle aura reçu la première préparation, que l'on pourrait appeler impression à l'encaustique : alors, on peindra sur cette planche avec les couleurs dont on fait usage à l'huile, préparées à l'eau pure, ou à l'eau gommée légèrement. Cependant ces couleurs ne prendraient point sur la cire, et ne s'attacheraient que par plaques fort irrégulières, sans un corps intermédiaire qui facilite le moyen de les étendre; les craies ayant réussi dans l'opération, on peut faire usage de la craie préparée, communément appelée blanc d'Espagne, que l'on réduit en poudre très-fine, et dont on frotte légèrement l'impression avec un linge; les couleurs, par ce moyen, prennent sur la cire, comme si on les appliquaient sur le papier ou sur le bois cru.

Lorsque le tableau est peint, on le présente au feu, la cire de l'impression se fond, et pénètre les couleurs en arrivant à la surface du tableau. Pour exécuter cette espèce

d'encaustique avec exactitude, M. de Caylus observe qu'il ne fallut pas même une chaleur considérable.

## *CATALOGUE des matières fondantes et colorantes qui entrent dans les peintures en émail, sur verre et porcelaine.*

Toutes les couleurs propres à peindre dans ces trois genres, sont tirées des métaux, des minéraux, des argiles colorées par les métaux, et des bois dont la teinture tient au feu. Les couleurs tirées des végétaux et des animaux ne peuvent soutenir le moindre des degrés de chaleur qu'exigent ces genres de peinture. On appelle fondant, la substance qui facilite la fusion, qui lie les parties, sans changer leur intensité, et qui leur donne de l'éclat. Cette substance doit être vîtreuse, et très-fusible par elle-même pour pouvoir communiquer la fusibilité; elle fait dans les peintures en émail, sur verre, et en porcelaine, le même effet que l'huile, la colle et la gomme font dans les autres manières de peindre.

Les fondants qui entrent dans la composition de l'émail blanc, sont :

La mine de plomb rouge ( ou minium ).
Le sel alkali fixe des substances végétales.
Le borax.
Le sel marin.

Et pour corps des fondants, on emploie :

Le sable blanc pulvérisé.
Le caillou calciné ou le moilon calciné.

Les matières qui entrent dans la composition de l'émail blanc, dont on fait les fonds des ouvrages de peinture, sont :

L'étain calciné.
Le nitre ou le salpêtre.
L'antimoine calciné.
Les sels, le plomb et l'arsenic.

Les matières qui entrent dans la composition des émaux de couleurs, sont :

L'outre-mer.

Ou le bon safre mêlé avec le borax et le cailloux calciné, ou le verre de Venise, la magnésie, ou manganèse :

L'or.
L'argent.
Le cuivre.
Le fer.
Le soufre.
La limaille de fer.
Le vitriol.
L'antimoine.
Le mercure, ou le vif-argent.
L'orpiment. Mais il est trop délicat au feu.
La brique pulvérisée.
Le tartre.

L'orfèvre prépare la plaque qui doit servir à émailler. L'or doit être à vingt-deux carats, environ, et l'alliage moitié argent et moitié cuivre. On peut encore émailler sur le cuivre rouge. Mais les émaux sont exposés à verdir sur le cuivre.

Les couleurs pour la Peinture sur verre se préparent comme celles de l'émail. Les fondants se composent de rocaille, de plomb, d'étain, de sel, de chaux et de tartre, etc., et les matières colorantes sont, à peu de chose près, les mêmes. Lorsque les pièces d'émail et de verre sont peintes, on les place sur un feu doux et modéré pour les faire calciner; et cette opération est la plus délicate et la plus inquiétante, parce qu'elle achève l'ouvrage, ou le détruit.

La pâte dont on forme les vases de porcelaine se composent :
D'argile blanc.
De quartz blanc.
De tessons de porcelaine blanche.
Et de gyps calciné.

Le vernis, dont on la recouvre, qu'on appelle couverte, se compose dans les mêmes proportions et avec les mêmes matières que la masse.

Les fondants se composent de
Litharge.
Quartz blanc.
Borax.

Les matières colorantes sont :

Kobalt.
Smalt.
Cuivre sulfuré.
Bleu de montagne.
Chaux de cuivre calcinée.
Blanc de plomb de Venise calciné.
Terre d'ombre.
Jaune de Naples.
Antimoine.
Litharge d'or.
Limaille de fer.
L'étain.
L'or.
L'argent.
Esprit de sel, esprit de nitre, et sel ammoniac.
Eau régale.

Le véhicule pour employer les couleurs avec le pinceau sur la porcelaine, se compose d'huile essentielle de lavande, que l'on modère avec de l'huile la plus éthérée.

Les couleurs en porcelaine, ou en émail, sont presque toutes brunes, avant d'avoir passé au feu. Les peintres ne peuvent juger ce qu'elles doivent devenir, que par le moyen d'un inventaire, qui sont des morceaux de porcelaine sur lesquels les couleurs ont été essayées, et observées avant d'être employées sur l'ouvrage que l'on finit.

Les pièces de porcelaine, au sortir de la main du peintre, sont exposées à la chaleur d'une étuve très-chaude, pour faire évaporer les humides, ensuite livrées au degré d'un feu convenable pour en achever la perfection.

Une simple nomenclature sur ces trois genres de peindre serait sans doute insuffisante, si l'on voulait essayer d'opérer; mais elle ne se trouve ici que pour donner une idée d'un travail déjà fait, trop disséminé, ou trop volumineux pour être à la portée de tout le monde. L'objet important est, d'abord, de rendre plus familières, des connaissances qui échappent à une infinité de personnes qui s'occupent des arts, et même aux artistes de profession, et ensuite chercher à détruire les préjugés absurdes et les opinions erronées qui se perpétuent dans le monde sur la physique de la Peinture. Ces motifs qui complètent le but que les éditeurs de cet ouvrage se sont proposés, sont les mêmes qui m'ont dirigé dans le cours de mon travail.

I.re L

II.e L

III.e

IV.e

V.e L

VI.e

# TABLE

## DES QUARANTE-HUIT PLANCHES

### COMPOSANT LES DOUZE LIVRAISONS.

---

**I.re Livraison.**

1 Bouquet *de* Roses, Lilas, Auricules et Campanules.
2 Bouquet *de* Jacinte, Narcises *divers*, Anémones, Pensées, Primevère, Muguet *et* Giroflée jaune.
3 Bouquet *d'*OEillet, Ambrette, Daufinel, *et* Emérocalle.
4 Etude *d'une* Auricule *en pot.*

**II.e Livraison.**

5 Branches *de* Chasselas, Muscat rouge, Pêche vineuse, *et* Damas d'Italie.
6 Etudes *de* Daufinel *ou Pié-d'Alouette.*
7 Bouquet *de* Roses, Anémones, Pensées, Nêles, Auricules, Jonquilles, *et* Muguet.
8 Etudes *de* Giroflée à rameau; *et* Giroflée jaune.

**III.e Livraison.**

9 Bouquet *de* Tulipe, Pivoines, *et d'une branche de* Pommier.
10 Rameau *de* Laurose, *ou Laurier-rose.*
11 Etudes *d'*Iris *et* Rose ponceau.
12 Bouquet *de* Jacinte, Auricules, Narcisse tardif, Rose panachée, *branche de* Cerisiers *en fleur.*

**IV.e Livraison.**

13 Etudes *de* Tulipes.
14 Bouquet *d'*Héliante fleuri, *de* Reine-Marguerites, *et de* Ketmie.
15 Rameau *de* Passerose.
16 Bouquet *de* Roses jaunes, blanches, Jacintes *et* Narcisses.

**V.e Livraison.**

17 Rameau *de* Pêcher double.
18 Rameau *d'*Hortensia.
19 Rameau *de* Grenadier.
20 Assiette *de* Chasselas musqué, Muscat noir, Prune-Aubert, *et* Pêche admirable.

**VI.e Livraison.**

21 Bouquet *d'*Iris, Rose, *et* Narcisse.
22 Etudes *de* fleurs d'Orange *et de* Crisaine grecque.
23 Bouquet *de* Rose blanche, Géranium, Molène *et* Gesse.
24 Rameau *de* Rose-pompon.

**VII.e Livraison.**

25 Branches *de* Rousselet, Pêche, Prune, *et* Raisin.
26 Fleur *de* Tigrine.
27 Bouquet *de* Digitale, Clématite, Pensée, Tagète, Pivoine, Pavot, *et* Belle-de-Jour, ou *Liseron tricolor.*
28 Etude *de* Souci *et* Tagète.

**VIII.e Livraison.**

29 Bouquet *d'*Anémones, Auricules, Narcisses *et* Amarantine.
30 Etude *de* Seringat *et* Haricot d'Espagne.
31 Bouquet *de* Pervenche rose, Phlox étalé, *et* Bluets.
32 Bouquet *de* Jasmin d'Espagne, Jasmin-cytise, *et* Técoma *dit Jasmin de Virginie.*

**IX.e Livraison.**

33 Etude *de* Gainier *et* Narcisse à godet.
34 Etude *d'*Impériale *et* Violette.
35 Etude *de* Lavatéra, Laurose blanc *et* Roquette.
36 Assiette *de* Bon-Chrétien, Calville blanc, Pomme-rose, Api *et* Coing.

**X.e Livraison.**

37 Rameau *de* Lilas.
38 Etude *de trois sortes d'*OEillets.
39 Etude *d'*Olivier, Rose jaune, *et* Mahonille *ou Giroflée de Mahon.*
40 Bouquet *de* Coquelicot, Capucine *et* Daufinel.

**XI.e Livraison.**

41 Etude *de* Mufflier, *ou Muffle de veau.*
42 Etude *de trois sortes de* Pavots.
43 Etude *de* Groseiller épineux, *et* Fraise-Bigareau, *ou* Fausse Ananas.
44 Etude *d'un* Ananas.

**XII.e Livraison.**

45 Bouquet d'Anémones *de cinq sortes différentes.*
46 Branche *de* Cerise précoce.
47 Etude *d'*Héliante.
48 Rameau *de* Rosage du Levant, *ou Rhododendron ponticum.*

# TABLE
## ET CONCORDANCE
### DES NOMS FRANÇAIS.


A.

*Aïaut :* voyez Narcisse.
*Althœa frutex :* voy. Ketmie.
Alsine.. ..... 33
*Amaranthoïdes*, ou
Amarantine..... 29
Amberboi, ou
*Ambrette odorante*..... 3
Ananas..... .. 44
Anémones..... 2, 7, 29, 45
*Arbre de Judas, ou de Judée :* voy. Gainier.
*Arbrisseau des couronnes :* voyez Seringat.
*Aubifoin :* voy. Bluet.
Auricules..... 1, 4, 7, 12, 29

B.

*Barbeau :* voy. Bluet.
*Barbeau jaune :* voy. Amberboi.
*Bec-de-grue :* voy. Géranium.
Belle-de-jour..... 27 et (34)
Bigaradier : voy. Oranger.
*Bignone :* voy. Técoma.
Bluet..... 31
*Bouillon-blanc :* voy. Molène.

C.

Campanule..... 1
Capucine..... 40
*Casselunette :* voy. Bluet.
Cerisiers..... 12, 46
Clématite..... 27
*Clochette :* voy. Campanule.
Coing..... 36
*Consoude royale :* voy. Daufinel.
*Coq*, ou
Coquelicot..... 27, 40
*Couronne impériale :* voy. Impériale.
Chrisaine, ou
*Chrysanthemum*..... 22
*Cresson des Indes :* voy. Capucine.
*Cytisè :* voy. Jasmin.

D.

Daufinel, ou
*Delphinette*..... 3, 6, 31
Digitale..... 27

E.

Emérocalle..... 2 (et 24)

F.

*Flambe :* voy. Iris.
*Fleur de Jupiter :* voy. OEillet.
Fraise-Bigarreau, *ou* de Caroline.. 43

G.

Gainier..... 33
*Gants-notre-dame :* voy. Digitale
*Gazon de Versailles :* voy. Giroflée.
*Genêt :* voy Jasmin.
*Géraine*, ou
Géranium..... 23
Gesse..... 23
Giroflées..... 2, 8
*Giroflée de Mahon :* voy. Mahonille.
Grenadier..... 19
*Griottier :* voy. Cerisier.....
*Groseiller à maquereau*, ou
Groseiller épineux..... 43
*Gueule-de-loup :* voy. Mufflier.

H.

Haricot d'Espagne..... 30
Héliante..... 14, 47
*Hémérocalle :* voy. Emérocalle.
*Herbe-aux-gueux :* voy. Clématite.
Hortensia..... 18
*Hyacinthe :* voy. Jacintes.

I.

*Immortelle :* voy. Amarantine.
Impériale..... 33
Iris.....11, 21

J.

Jacintes.....2, 12, 16
*Janette :* voy. Narcisse.
*Jasmin de Virginie :* voy. Técoma.
Jasmins..... 32
*Jonquille :* voy. Narcisse.
*Julienne maritime :* voy. Mahonille.

K.

Ketmie..... 14

L.

*Laurier-rose*, ou
Laurose.....10, 35
Lavatéra..... 35
*Léandre :* voy. Laurose.
Lilas.....1, 37
*Lis asphodèle :* voy. Emérocalle.
*Lis des vallées :* voy. Muguet.
Liseron tricolor..... 34
*Lychnidée :* voy. Phlox.

M.

Mahonille..... 39
*Martagon.* (erreur ; *c'est* l'Émérocalle).
*Mauve fleurie :* voy. Lavatéra.
Molène..... 23
*Mouron :* voy. Alsine.
*Muffleaude*, ou
*Muffle de Lion*, ou
Mufflier..... 41
Muguet..... 2, 7 (et 24)
Narcisses.. 2, 7, 12, 16, 20, 29, 33

N.

Nêle, ou
*Nielle*..... 7

O.

OEillets..... 3, 38
*OEillet-d'Inde :* voy. Tagète.
*OEillette*, ou
*Olivette :* voy. Pavot.
Olivier..... 39
Oranger..... 22
*Oreille-d'Ours :* voy. Auricule.

P.

Passe-rose..... 15
Pavots..... 27, 42
*Pavot sauvage :* voy. Coquelicot.
Pêcher double..... 17
Pêches..... 5, 20, 25
*Pélargon :* voy. Géranium.
Pensée..... 2, 7, 27
Pervenche rose..... 31
*Philadelphe :* voy. Seringat.
Phlox..... 31
*Pied-d'Alouette :* voy. Daufinel.
Pivoines..... 9, 27
Poires..... 25, 36
*Pois de la Chine :* voy. Gesse.
Pommes..... 36
Pommiers..... 9
*Ponceau :* voy. Coquelicot.
*Potentille :* voy. Quinte-feuille.
Primevères..... 2
Prunes..... 5, 20, 25

Q.

*Quetmie :* voy. Ketmie.
Quinte-feuille..... 12

R.

Raisins..... 5, 20, 25
Reine-Marguerite..... 1, 2, 14
*Rhododendrum :* voy. Rosage.
Roquette..... 35
Rosage..... 48
Roses. 1, 7, 11, 12, 16, 21, 23, 24, 39
*Rose tremière :* voy. Passe-rose.

S.

Seringat..... 30
*Soleil :* voy. Héliante.
Souci..... 28
*Syringa :* voy. Seringat.

T.

Tagètes..... 27, 28
Técoma..... 32
Tigrine..... 24
*Tolidès :* voy. Amarantine.
*Tournesol :* voy. Héliante.
*Trèfle :* voy. Jasmin.
Tulipes..... 9, 13

V.

Violette..... 33
*Violette tricolor :* voy. Pensée.

J.L. Prevost invenit.

Ruotte direc.

Se vend à Paris, chez Vilquin, Md d'Estampes, grande Cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

P.L. Prevost delineavit

Ruotte Sculpsit.

A Paris chez Vilquin Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat N° 20

J.L. Prevost inv.

A Paris, chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No 20.

Ruotte sculp.

A Paris chez Vilquin, M.d d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N. 20

J.L. Prevost inv.

Ruotte sculp

A Paris chez Vilquin Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No 20

J.L. Prevost invenit

Chaponnier Sculpsit

J.L. Prevost inv.

A Paris, chez Vilquin Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20

Ruotte direxit.

J.L. Prevost invenit.

Ruotte Direxit

A Paris chez Vilquin Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N°20.

A Paris, chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

J. L. Prevost Pinxt. L. C. Ruotte Direxit

A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

A Paris chez Vilquin, M.d d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

J.L. Prevost inv.

L.C. Ruotte Sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N°. 20.

J. L. Prevost pinx.

Ruotte sculp.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat. No. 20.

J. L. Prevost inv.

L. C. Ruotte sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

J. L. Prevost inv.

Ruotte sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat No. 20.

J. L. Prevost inv.

Ruotte sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

J.L. Prevost inv.

L.C. Ruotte Sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No 20.

J. L. Prevost inv.

Ruotte sculp.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

J. L. Prevost pinx.

L. C. Ruotte sculp.

A Paris, chez Vilquin, M.d d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

J. L. Prevost, inv.

L. C. Ruotte Sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

J.L. Prevost pinx.t

L.C. Ruotte Sculp.

A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat. No 20

J.L. Prevost inv.

L.C. Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinxt.

A Paris, chez Vilquin, Md. d' Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte Sculp.

A Paris, chez Vilquin, Md d' Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No 20.

J.L. Prevost pinx.

Ruotte Sculp.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

J. L. Prevost pinx. Ruotte sculp.

A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

J.L. Prevost pinx.t

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte sculp.

J.L. Prevost inv.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N°. 20.

Ruotte Sculp.

J.L.Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N° 20.

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx. A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20. Ruotte sculp.

A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N° 20.

J.L. Prevost pinx.

Ruotte Sculp.

J. L. Prevost pinx.

A Paris, chez Vilquin Md d' Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N°. 20.

Ruotte Sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20.

Ruotte Sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes. grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte Sculp.

J.L. Prevost inv.

A Paris chez Vilquin Md. d'Estampes grande cour du Palais du Tribunat N° 20.

Ruotte sculp.

J. L. Prevost pinx. A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20. Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin Md. d Estampes grande cour du Palais du Tribunat N.o 20.

Ruotte sculp

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat. N.o 20.

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx. A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20. Ruotte Sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat N°. 20

Ruotte Sculp.

J.L. Prevost pinx. A Paris, chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N.o 20. Ruotte sculp.

J. L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx. A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat No. 20 Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris, chez Vilquin Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte sculp.

J. L. Prevost pinx. A Paris chez Vilquin, Md d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, N°. 20. Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin, Md. d'Estampes, grande cour du Palais du Tribunat, No. 20.

Ruotte sculp.

J.L. Prevost pinx. A Paris chez Vilquin M.d d' Estampes, grande cour du Palais du Tribunat N.o 20. Ruotte sculp.

J. L. Prevost pinx.

A Paris chez Vilquin Md d Estampes grande cour du Palais du Tribunat N°20

Ruotte sculp.

*Peint. par P. Besse.* *Deposé à la Bibl.e Royale.* *Lejeune Sculp.*

*Peint par P. Bessa.* *Déposé à la Bibl.e Royale.* *Lejeune Sculp.*

*Peint par P. Bessa.* *Déposé à la Bibe Royale.* *Lejeune Sculp.*

Pl. I.

Dessiné par Mme Vallayer Coster.

Gravé par L. J. Allais.

Déposé à la Bibliothèque Impériale.

Gravé par J. Adam

Dessiné par Mme Vallayer Coster

Déposé à la Bibliothèque Impériale.

Pl. 2.

Pl. 3.

Dessiné par Mme Vallayer Coster.

Gravé par L. S. Allais.

Déposé à la Bibliothèque Impériale.

Pl. 4.

Dessiné par Mme Vallayer Coster.

Gravé par L. J. Allais.

# Rosa Gallica

Déposé à la Bibliothèque Impériale.

*Rose à cent feuilles.*

*Rosa centifolia L. N°1.*

*G. Van Spaendonck del.* *P. F. le Grand sculp.*

*Chêne commun*

*Quercus robur L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand sculp*

*Mauve* alcée

*Malva* alcea *L.* 3

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. le Grand sculp.*

*Tulipe des Jardins.*

*Tulipa gesneriana L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand Sculp.*

*Digitale pourprée.*
*Digitalis purpurea L. 5.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. le Grand Sculp.*

*Rose de Provins.*

*Rosa Gallica L. N°. 6*

*G. Van Spaendonck del.*

*J. Godefroy sculp.*

*Campanule gantelée.*
*Campanula trachælium L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. le Grand Sculp.*

*Neflier cultivé.*

*Mespilus germanica. L 8*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand Sculp.*

*Reine-Marguerite.* *Aster chinensis. L. N.° 9*

*G.t Van Spaendonck del.* *P. F. Le Grand sculp.*

*Grande Capucine.*

*Tropæolum majus. L. 10*

*G. Van Spaendonck del.*

*A. L. X. Chaponnier Sculp.*

*Iris bleu-clair.*
*Iris pallida.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. J. Le Grand sc:*

*Maïs, Blé de Turquie.*

*Zea Mays. L. 12*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand sculp.*

*Souci des Jardins.*
*Calendula Officinalis. L. 13.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. le Grand Sculp.*

*Pivoine double.*
*Pæonia officinalis. L. 14*

*G. Van Spaendonck del.*

*Carrée Sculp.*

*Pavot cultivé.*
*Papaver somniferum. L. 15.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand sculp.*

*Rose - tremiere.* N° 16
*Alcea rosea. L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand Sculp.*

*Seringat odorant*
*Philadelphus coronarius. L. 17*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand sculp.*

*Anemone double.*
*Anemone coronaria. L.18*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand sculp.*

*Jacinthe double.*

*Hyacinthus orientalis. L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand sculp.*

*Rose à cent feuilles.*
*Rosa centifolia. L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand Sculp.*

*Lilas* n° 21.

*Syringa vulgaris. L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand Sculp.*

*Sceau de Salomon*
*Convallaria multiflora* 22 *?*

*G. Van Spaendonck del.*

*Mufle de veau.*

*Antirrhinum majus. L. 23*

*G. Van Spaendonck del.*

*P. F. Le Grand Sculp.*

*Lavatere a grandes fleurs.* N°24

*Lavatera trimestris. L.*

*G. Van Spaendonck del.*

*L. C. Ruotte sculp.*